Ueber das Imperfectum in den Inschriften griechischer Künstler.

Die Frage über den Gebrauch des Imperfect und Aorist in den Inschriften griechischer Künstler hat durch den Streit zweier französischen Gelehrten, Letronne's und Raoul-Rochette's *), eine gewisse Berühmtheit erlangt. Wie gewöhnlich, ist sie durch den Streit einer Entscheidung allerdings näher gerückt, aber freilich nebenbei auch mit mancherlei Unkraut überwuchert, das eine klare Einsicht in den jetzigen Stand der Sache wesentlich erschwert. Ich werde daher versuchen, die Frage auf ihre wesentlichen, einfachen Elemente zurückzuführen, und der Sache zu Liebe, verspreche ich im voraus, jeder persönlichen Polemik, auch wo der Stoff dazu reizt, streng zu entsagen.

Als Ausgangspunkt der Erörterung hat eine Stelle des Plinius (N. H. praef. §. 26) gedient, in der es von den griechischen Künstlern heißt: absoluta opera et illa quoque, quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut *Apelles faciebat* aut *Polycletus*, tamquam inchoata semper arte et imperfecta.... Tria non amplius, ut opinor, absolute quae traduntur inscripta *Ille fecit*, quae suis locis reddam; quo apparuit summam artis securitatem auctori placuisse et ob id in magna invidia fuere omnia. Wollen wir nun, wie es bisher geschehen, in dem *fecit* eine Uebersetzung von ἐποίησε sehen, so befindet sich Plinius in offenbarem Widerspruch mit den erhaltenen Monumenten, auf denen ἐποίησε öfter als ἐποίει, und in allen verschiedenen Epo-

*) Letronne: Explication d'une inscription grecque trouvée dans l'interieur d'une statue de bronze Paris 1843. Raoul-Rochette: Questions de l'histoire de l'art discutées à l'occasion d'une inscription grecque etc. Paris 1846. Zur Vermeidung unnützer Citate verweise ich überdem auf Sillig.

chen wiederkehrt (vgl. R. R. p. 148). Ich stimme daher der Vermuthung O. Jahn's am Schluß seiner Abhandlung über die Kunsturtheile des Plinius bei, daß absolute inscripta *ille fecit* nicht auf den Aorist, sondern auf ein Perfectum πεποίηκε zu beziehen sei. Denn „das Perfectum giebt in einer Inschrift den Sinn, den Plinius bezeichnet, und so wie es unerhört ist auf den noch erhaltenen Monumenten, so mochte es zu seiner Zeit nur auf dreien bekannt sein."

Spricht nun Plinius vom Perfectum, so scheint damit vielleicht der ganzen Frage über den Unterschied des Aorist und Imperfect jede Grundlage entzogen. Merkwürdiger Weise aber gewinnt sie neue Bedeutung, wenn wir auf der Grundlage der erhaltenen Monumente fortbauen. — Wir handeln zunächst von den Bildhauern.

Es ist bereits gesagt worden, daß sich der Aorist in allen Epochen der griechischen Kunst ohne Unterschied findet. Wir haben es daher einzig mit dem Imperfectum zu thun und zu untersuchen, ob sich der Gebrauch desselben auf bestimmte Zeitabschnitte beschränkt, oder ebenfalls zu allen Zeiten allgemein war. Hier war die Erörterung auf dem Punkte angekommen, daß der Vertheidiger der letzteren Meinung zugeben mußte: häufiger werde das Imperfectum allerdings erst nach Alexander, doch sei der Gebrauch desselben auch für die vorhergehende Zeit durch das Beispiel folgender Künstler gesichert: Epagatos, Tynnichos, Kallimachos, Bupalos, Calamis, Demokritos, Sthennis; namentlich sei das Beispiel des letztern von Wichtigkeit, da er beide Tempora, Aorist und Imperfect, ohne Unterschied gebraucht habe. Prüfen wir nun die Beweiskraft dieser Beispiele dem gewöhnlichern Gebrauche gegenüber.

In dieser Reihe von sieben Namen haben drei ihre Stelle gefunden auf die Autorität von Inschriften hin, die Spon in den Miscellanen mittheilt. Die erste ist gerade die des Sthennis und bezieht sich auf ein von ihm gefertigtes Porträt des ephesischen Philosophen Dio (p. 126). Darüber bemerkt Spon: Is videtur vel sculptor fuisse, qui Dionis statuam fecisset, vel architectus, qui monumentum aliquod, in quo Dionis et aliorum in-

sculpta erant nomina, erexerat. Tales enim lapides *sex aut septem extant simul* in Villa Matthaei, quos suo referemus loco. Er deutet ohne Zweifel auf die Inschriften des Polykr(ates), S. 135, und Teusiales oder vielmehr Zeuxiades, S. 137, bei denen wiederum bemerkt ist: Romae in Villa Matthaei. Nach der letzteren ist eine Büste des Pythodoris abgebildet als existirend: Massiliae, apud D. Fouquier; worauf mit der Bezeichnung ibidem die Inschriften des Demokritos und Kalamis folgen. Erinnern wir uns aber der obigen Worte: sex aut septem extant simul, und bemerken die gleiche Form, die ganz gleiche Verzierung der hier erwähnten Inschriften, so können wir nicht umhin, bei Spon ein Versehen anzunehmen, und ibidem auf die Villa Mattei zu beziehen. Wo wir nun die Namen von fünf Künstlern verschiedener Zeiten, in gleichen Schriftzügen, auf Steinen von gleicher Form, nicht in ihrem Vaterlande, sondern in einer fremden Stadt finden, welche die Kunst mehr als ein Jahrhundert nach ihrem Tode zu begünstigen erst anfing, da werden wir sicherlich diese Inschriften nicht für die Originalinschriften ihrer Werke halten dürfen. Es sind Copien einer späteren Zeit, die vielleicht ebenfalls nicht unter den Originalwerken, sondern deren Copien standen. Das Imperfectum ἐποίει bei dem Namen des Sthennis, Demokritos, Kalamis (so wie des Zeuxiades) beweist also nichts für den Gebrauch desselben vor Alexander, da der Steinmetz darin recht wohl dem Gebrauch seiner Zeit folgen konnte. Dasselbe gilt von Bupalos, dessen Namen sich auf einer fragmentirten Basis in der Nähe von Rom gefunden hat, aber in Schriftzügen, die nicht im mindesten auf die wirkliche Zeit des alten Bupalos hindeuten. Was Kallimachos anlangt, dessen Namen sich auf einem bekannten Capitolinischen Relief findet, so behauptet zwar Raoul-Rochette (p. 76): niemand zweifle jetzt mehr daran daß die Sculptur dem altgriechischen Style angehöre und daß auch die Inschrift aus der nemlichen Epoche sei. Allein dagegen muß ich den entschiedensten Widerspruch einlegen. Die competentesten römischen Kunstrichter erkennen in diesem Werke einen durchaus manierirten Styl, wie er nur archaisirenden Skulpturen eigen ist. Ich theile diese Ansicht und verspare den Beweis

derselben, bis Gründe für das Gegentheil beigebracht sind. Aber selbst wenn das Relief wirklich archaisch wäre, braucht es darum die Inschrift noch nicht zu sein. Ich habe sie kürzlich in nächster Nähe untersucht: sie ist äußerst sorglos und flüchtig mehr eingekritzelt als eingehauen, und wenn ich sie auch nicht geradezu eine moderne Zuthat nennen will, so gehört sie doch sicher einer sehr späten, römischen Zeit an.

Wir hatten es bisher mit römischen Nachahmungen griechischer Inschriften zu thun. Anders verhält es sich mit den beiden noch übrigen Beispielen. Procop (bell. Goth. IV. 22. p. 576 Bonn.) erzählt, zu Geraistos auf Euboea befinde sich ein aus mehreren Steinen errichtetes Schiff, daß man für ein Votivgeschenk des Agamemnon halte. Er las darauf noch das folgende Distichon, in dem, beiläufig gesagt, der Hexameter nur fünf Füße hat:

Νῆα μέλαιναν ἱδρύσατο τῇδ' Ἀγαμέμνων,
Ἑλλήνων στρατιῆς σῆμα πλοϊζομένης.

und am Anfange: *Τύννιχος ἐποίει Ἀρτέμιδι Βολοσίᾳ.* Raoul-Rochette nennt deßhalb (p. 96.) Tynnichos einen Künstler einer unbekannten oder selbst mythologischen Epoche. Aber zuerst fragt es sich, ob er überhaupt Künstler oder blos Donator war, worauf die Hinzufügung des Götternamens deutet. Ferner, auch wenn wir Procop's Worte unberücksichtigt lassen: *ἃ δὴ γράμματα ἐν πλοίῳ τούτῳ ἢ τηνικάδε ἢ ὕστερον ξυσθέντα*, ist doch nicht hinlänglicher Grund vorhanden, an eine mythologische Epoche zu denken. Das Schiff, errichtet da, *τῇδε*, wo (nach der Sage einst) Agamemnon etwas ähnliches aufgestellt hatte, war ein der Artemis von Tynnichos geweihtes Geschenk, konnte aber in weit späterer Zeit geweiht sein — und war es: *πλοΐζω* für *πλωΐζω* läßt sich nicht vor Polybius nachweisen. Auf jeden Fall ist also Tynnichos später als Alexander zu setzen. Es bleibt also allein **Epagatos** übrig. Sein Name findet sich in sehr alterthümlichen Schriftzügen auf Thera in den lebendigen Fels eingehauen. [*ƎᐸOΊƎ MoTAᒣAΊƎ*] (Böckh: Berl. Acad. 1836. S. 78. n. 6. Franz elem. p. 55). Die Abschreiber erwähnen nichts von einem Relief oder Kunstwerk, das sich bei dieser oder den gleichzeitig copirten Inschriften gefunden. Da-

nach wird es ungewiß ob wir es hier mit einem Künstler zu thun haben. Wenigstens wird man aber diesem Einen Beispiele nicht ein solches Gewicht beilegen wollen, daß dadurch das ganze bis jetzt gewonnene Resultat umgestoßen würde, namentlich daß das Imperfectum ἐποίει in den Inschriften der Bildhauer vor Alexander nicht vorkomme.

Ist aber die Zeit Alexanders ein richtig angesetzter Termin? Ich werde die Antwort auf einem kleinen Umwege geben, indem ich ein übersichtliches Verzeichniß aller Beispiele des Imperfectum aufstelle, wozu Letronne (p. 27) und Raoul-Rochette (p. 86 sqq.) das Material fast vollständig liefern. Da aber auch die Kenntniß der localen Verbreitung des Gebrauches nicht ganz unwichtig zu sein scheint, so ordne ich es geographisch.

Athen liefert sehr wenige Beispiele; es sind folgende:

Aulus Pantuleius, der eine Statue Hadrians verfertigte (C. I. n. 339).

Ein Unbekannter, Sohn des Diognetos, der jedenfalls der Kaiserzeit angehört, da in der fragmentirten Dedication sich noch der kaiserliche Titel σεβαστός erhalten hat. (Schöll, Arch. Mitth. S. 129. R. R. p. 100).

Phaedros; sein Name findet sich auf einer Sonnenuhr; und ist er deßhalb ein Künstler zu nennen, so gehört er doch der spätern Kaiserzeit an, der Antonine nach Visconti, des Septimius Severus oder seiner Söhne nach Böckh (C. I. n. 522).

Unzuverläßig, selbst für Raoul-Rochette, ist eine Inschrift mit dem Namen des Praxiteles (p. 118); und dasselbe gilt von einem Fragment bei demselben (p. 101).

Aus Sparta kennen wir:

Demetrios, der die Statue eines römischen Magistrats Paulinos macht (C. I. n. 1330); und

Aurelius Nicephorus, der schon durch seinen Namen der römischen Epoche angehört (C. I. n. 1402).

Häufiger findet sich das Imperfectum auf Delos. Von dort kennen wir:

Agasias, des Menophilos Sohn, aus Ephesos. Er machte die

Statue eines römischen Legaten Billienus, der nach Böckh dieses Amt etwa Ol. 161 verwalten konnte (C. I. 2285 b).

Dionysodoros, Mosschion und Adamas aus Athen, gemeinsam beschäftigt an einer Statue der Isis, weshalb Böckh sie nicht vor die Zeit der attischen Herrschaft in Delos, d. i. nach Ol. 152 setzt (C. I. 2298).

Hephaistion, Sohn des Myron aus Athen, bekannt aus zwei Inschriften (C. I. 2284. 2293), die sich auf zwei Ehrenstatuen beziehen, von denen die eine ägyptischen Gottheiten geweiht war. Sie gehören nach Böckh in die Zeit nach Ol. 152, ja vielleicht nach der Schlacht von Actium.

Lysippos, Sohn Lysipps aus Heraklea, Verfertiger einer Ehrenstatue offenbar römischer Zeit, nach der Angabe R. Rochette's (p. 93), auf den ich mich aus Mangel anderer Quellen allein beziehen kann, ebenso wie bei:

Hephaistion, Sohn des Demophilos aus Athen, ebenfalls als Künstler einer Ehrenstatue bekannt (R. R. p. 91), die, wie die vorhergehenden, nach Ol. 152 zu setzen sein wird.

Auf Melos fand sich der Name des

Antiphanes, Sohnes des Thrasonides aus Paros, auf der Basis einer Mercurstatue des Berliner Museums, die von Gerhard ein Werk der Kaiserzeit genannt wird (Berl. antiq. Bilder. S. 75. n. 100. C. I. n. 2435. R. R. p. 71).

Auf Astypalaea haben wir:

Andragoras, des Aristeidas Sohn aus Rhodos, auf der Basis einer bronzenen Ehrenstatue (C. I. 2488). Ueber das Alter schweigen die Herausgeber; ich bemerke daher nur, daß er unter den vielen uns bekannten rhodischen Künstlern, die meist in das dritte und zweite Jahrhundert v. Ch. G. gehören, der einzige ist, der sich des Imperfects ἐποίει bedient hat.

Viel hat man sich gestritten über die auf das Homerische Grab bezüglichen Inschriften aus Chios, in denen auch eines Künstlers Bulos Erwähnung geschieht. Die Existenz dieses Künstlernamens ist jetzt gesichert, zugleich aber auch, daß die Schrift ihrem affec-

tirten Archaismus nach in das erste oder zweite Jahrhundert nach Chr. gehört (Vgl. N. R. p. 96—99).

Endlich ward zu Winckelmanns Zeit aus Griechenland eine Statue mit fragmentirter Inschrift gebracht: . . . λυ] *ΣΙΜΑΧΟΥ ΕΠΟΙΕΙ*. Die Arbeit wird nicht ausgezeichnet, aber gut genannt, was uns nicht wohl über die römische Epoche zurückzugehen erlaubt (Fea Misc. p. 191).

Alle übrigen Beispiele des Imperfectum gehören nach Italien und zwar mit geringen Ausnahmen nach Rom und den umliegenden Ortschaften.

Agasias, Sohn des Dositheos aus Ephesos, der Künstler des sog. borghesischen Fechters. Die Züge der Inschrift passen vielleicht besser in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit, als das letzte der Republik.

Antiochus aus Athen, Verfertiger der Ludovisischen Pallas (Mon. dell' Inst. III. Tav. 27. cf. Ann. 1841. p. 54), die den Buchstaben der Inschrift zufolge kaum älter als Augustus sein wird.

Apollonios, Nestors Sohn aus Athen, der Meister des vaticanischen Herakles-Torso; außerdem bekannt durch einen jetzt verschwundenen Asklepios im Palast Massimi und eine Basis, welche die Dionigi zu Arce bei Arpino sah. Schon Winckelmann hielt ihn nicht für älter als etwa Ol. 150; nach andern Anzeichen dürfen wir ihn aber mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit des Pompejus verweisen. Es läßt sich nicht sagen, ob und wie er mit einem zweiten

Apollonios zusammenhängt, dessen Vater und Vaterland die Inschriften nicht angeben. Ein Apoll von ihm ward in der Villa Hadrians bei Tivoli entdeckt, ein Satyr befindet sich in der Egremont'schen Sammlung zu Petworth. Ueber den Apoll urtheilt Visconti (PCl. III. p. 246), daß er die Copie des Werks eines gleichnamigen Künstlers, also nicht gerade von vorzüglicher Arbeit sei.

M. Cossutius M. l. Cerdo, der Künstler zweier Satyrstatuen aus Civita Lavigna, ein römischer Freigelassener (Spec. of anc. sc. I, t. 71).

Emmochares, Sohn des Ptolemaeos aus Argos, auf dem Fragment einer Venusstatue. Der Name ist nicht griechisch und

daher von Letronne in Hermochares verwandelt worden. Zu beachten ist aber, daß Gudius (214, 7) ihn aus der unlautern Quelle des Ligorio schöpfte.

Eraton, auf dem Fragment einer Bacchusstatue, einst in Villa Albani.

Eutychos, ein Bithynier, auf einem capitolinischen Cippus der spätesten Zeit.

Glykon, aus Athen, der Künstler des farnesischen Herakles, eines andern im Museum Guarnacci zu Volterra, so wie bekannt durch eine zu Arce bei Arpino von der Dionigi gesehene und eine früher im Museum Biscari zu Catania befindliche Basis. Die Schriftzüge führen auf die Kaiserzeit.

Herakleides, des Agasias Sohn aus Ephesus, und Ar- oder Apneios, auf einer Marsstatue des Pariser Museums (Clarac inscr. pl. LVI. 470. Louv. n. 411). Ich weiß nicht, ob sie aus Rom stammt, doch scheint sie allgemein für ein Werk römischer Zeit gehalten zu werden. Visconti nimmt Agasias für identisch mit dem Künstler des borghesischen Fechters.

Isidoros, ein Parier, nach einer Inschrift von Pozzuoli, in der auch ein *Δέκμος*, d. i. Decimus, also ein römischer Name vorkömmt (Jorio, guida di Pozzuoli p. 82).

Kleomenes, der Künstler eines Altars mit Darstellung des Opfers der Iphigenie, im Museum zu Florenz (Uhden, Berl. Acad. 1812. S. 74. flgd.). Der Character der Inschrift erlaubt keine genauere Zeitbestimmung. Zwei gleichnamige Künstler, von denen wir die mediceische Venus und den sog. Germanicus des Louvre besitzen, werden wir in das letzte Jahrhundert der römischen Republik setzen müssen.

Kriton und Nikolaos, Athener, bekannt durch eine Kanephore der Villa Albani, die in Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Caecilia Metella gefunden ward (Guattani, mon. in. 1788. Sett. 1). Die Inschrift deutet etwa auf den Beginn der Kaiserzeit.

Menelaos, Schüler des Stephanos, der Künstler der gewöhnlich Orest und Elektra benannten Gruppe in Villa Ludovisi. Sein Lehrer Stephanos war Schüler des Pasiteles, eines Zeitgenossen des Julius Caesar.

Menestheus, Sohn des Menestheus aus Aphrodisias, nach einem früher in Pesaro befindlichen Statuenfragment (Olivieri Marm. Pis. XV. Grut. 1021. 2). *C* und *ω* deuten auf die römische Epoche; die vier uns sonst noch bekannten Künstler desselben Vaterlandes gehören in das 2te Jahrh. n. Ch.

Menodotos und Diodotos, Söhne des Boëthus aus Nicomedien, Künstler einer Heraklesstatue, die sich im 16ten Jahrh. in Rom befand (Winck. VI. I. S. 38; cf. Muratori I. p. 475. 3. *ερμης· διοδοτος βοηθου εποι* . . . zu Gaëta). Wenn ihr Vater mit dem bekannten Boëthus identisch, können sie kaum in der Sullanischen Epoche noch am Leben gewesen sein.

Menophantos copirte nach einer Venus in Troas die jetzt im Palast Chigi zu Rom befindliche Statue, welche bestimmt erst der Kaiserzeit angehört.

Phidias und Ammonios bildeten einen dem Aegyptischen nachgeahmten Kerkopitheken, der im J. 159 n. Ch. geweiht wurde (Winck. B. VII. S. 306).

Phileumenos, Künstler einer früher in Villa Albani befindlichen Statue, die etwa in Hadrians Zeit gesetzt wird (vgl. R.-R. p. 94).

Polykles, auf einer beim Teatro Argentina in Rom gefundenen Basis (Canina, archit. ant. Rom. III. p. 310), die nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Der zweite Polykles wird von Plinius in Ol. 156 gesetzt und scheint in Rom selbst gearbeitet zu haben, so daß sich die Inschrift auf ihn beziehen kann.

Stephanos, Künstler einer athletischen Figur in Villa Albani; fällt als Schüler des Pasiteles zwischen Cäsar und Augustus.

Zenas (*ΖΗΝΑΣΒ* und *ΖΗΝΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ*), auf zwei Büsten des Capitolinischen Museums, von denen die eine für Clodius Albinus gehalten wird.

Zeno, des Attis Sohn aus Aphrodisias, bekannt durch eine Senatoren-Statue der Villa Ludovisi, eine Statue zu Syracus, und eine Herme des Vatican; lebte nicht vor dem 2ten Jahrh. n. Chr.

Zwei fragmentirte Namen . . . *γενης και ἀλεξ* . . . . auf der Basis eines zu Gabii gefundenen Bacchusknaben (Visconti,

Mon. Gab. tav. XII.), welche R. Rochette (lettre à Schorn p. 160) in die späteste Zeit versetzt.

Auch die bekannte Bleiinschrift, von der sich der ganze Streit der beiden französischen Gelehrten herschreibt, mag hier ihre Stelle finden: *μ*] *HNOΔO*[*τος τυριος και* . . . .] *ΦΩN ΡOΔIOE EΠOO*[*υν*]. Die Schriftzüge würden etwa auf das 1te Jahrh. n. Chr. führen. Ist aber die Echtheit völlig gesichert?

In diesem Verzeichnisse sind diejenigen Künstler übergangen, deren Namen wir sicherlich nur in Uebertragungen auf Copien ihrer Werke besitzen. Außer den am Anfang ausführlich besprochenen: Sthennis, Demokritos, Kalamis, Zeuxiades, Bupalos, Kallimachos, sind es noch folgende:

Myron, auf dem Diskobol in der Sala della Biga des Vatican.

Lysipp, auf der Basis einer Statue des Königs Seleukos (vgl. R.-R. p. 80).

Tisikrates, auf einer länglichen in Albano entdeckten Basis (Visconti op. var. II. 82).

Wir stehen am Ende einer Reihe von etwa fünfzig Beispielen und werfen kurz einen Blick rückwärts. Die Hauptmasse gruppirt sich um den Beginn unserer Zeitrechnung, von etwa hundert Jahren vorher bis eben so lange nachher. Gering ist die Zahl der jüngern Beispiele, denn die Kunst sank gänzlich; noch geringer aber ist die Zahl derjenigen, die über diese Zeit in ein höheres Alter hinausreichen. Unter den aus Rom stammenden Inschriften sind nicht mehr als zwei, die wir vor das 1ste Jahrh. n. Chr. setzen können, die des Polykles und die des Menodot und Diodot, und leider sind wir bei diesen noch gar nicht einmal sicher, ob sie nicht vielleicht auf Copien sich beziehen. Unter denen Griechenlands scheinen die ältesten einige der delischen und etwa die des Andragoras zu sein. Aber auch diese gehen nicht über Ol. 152 zurück, und meist sind sie gewiß jünger. So ergiebt sich denn mit voller Klarheit folgende Thatsache: Daß unter den nahezu fünfzig uns bekannten Beispielen das Imperfectum *ἐποίει* in Bildhauerinschriften keine älter ist, als etwa Ol. 150 — 160. Dies die Thatsache; den Grund dieser grammatischen

Erscheinung mögen die Grammatiker erforschen. Die Zeit des Wechsels erklärt sich leicht, ja sie allein erklärt vielleicht den Wechsel selbst. Die Zeit zwischen Ol. 150 — 160 ist von höchster Wichtigkeit sowohl für die Geschichte Griechenlands als für die Geschichte der Kunst. Durch den achäischen Krieg verlor Griechenland seine Selbstständigkeit, aber zugleich auch besiegte es seinen Sieger durch Wissenschaft und Kunst. Plinius (33, 148) sagt zwar, daß Asien nach seiner ersten Besiegung (565 a. u. c.) zuerst den Luxus nach Italien geschickt. Allein eben erst um die Zeit der Zerstörung Korinths fingen mit den Kunstwerken auch die Künstler nach Italien zu wandern an, freilich nicht auf den Antrieb des Mummius, sondern des Metellus Macedonicus. Er ließ seine Bauten von griechischen Künstlern ausschmücken, die Plinius gerade in diese Epoche, Ol. 156. setzt. Die Einführung des Imperfectum fällt also zusammen mit dem Ende der griechischen Selbstständigkeit und der Uebersiedelung der griechischen Kunst nach Rom.

Wir wenden uns jetzt zu den Steinschneidern. Ueber sie bemerkt R. Rochette (p. 150), daß sie in allen uns erhaltenen Werken durchgängig das Imperfectum ἐποίει gebraucht haben. Wollen wir also auf sie das im vorhergehenden gewonnene Resultat anwenden, so müssen sie sämmtlich nach der Zerstörung Korinths gelebt haben. Es handelt sich um 21 Beispiele, wenn wir auch die mitrechnen, die nur die Abkürzung *ΕΠ* oder *ΕΠΟΙ* haben. Um Pyrgoteles dagegen brauchen wir uns nicht zu kümmern; denn von zwei ihm beigelegten Steinen ist der eine, ein Parisurtheil, als falsch erkannt, der andere, der sogenannte Phocion, das Bild eines Römers. Unter den 21 nun haben fünf römische Namen: Aulus und Quintus Alexa(nder), Gaius, Rufus und Calpurnius Severus Felix; sechs haben römische Porträts gemacht: Agathopus, Epitynchanos, Euodos, Hyllos, Nikandros und Solon; ihnen gesellt sich Eutyches bei als Sohn des Dioscurides, der für Augustus arbeitet. Die sechs folgenden: Kronios, Myron (vgl. R.-R. p. 93), Onesas,

Pharnaces, Philemon, Tryphon haben das mit einander gemein, daß wir in ihren Inschriften die runde Form des C und Є finden. Diese kömmt zwar schon in den Zeiten der ersten Ptolemaeer vor, aber in so früher Zeit nur in Aegypten, von wo sie sich langsam nach Asien und Großgriechenland verbreitete. Das erste mir bekannte Beispiel fällt in die Regierung des Ptolemaeus Euergetes I. (Ol. 133,2 — 139,3. C. I. n. 4694). Es ist eine Goldplatte, deren Schrift nicht die gewöhnliche Lapidar-, sondern eine Art Cursivschrift ist. Auf Stein ist das erste sichere Beispiel aus der Zeit des Ptolemaeus Auletes (Ol. 174. 4. vgl. Franz elem. p. 232.) Finden sich daher keine andern Gegengründe, so haben wir keine Veranlassung, die genannten Steinschneider vor die Zerstörung Korinths zu setzen. Und auch R. Rochette versucht dies nur mit einem einzigen, nehmlich Tryphon, von dem wir den schönen Stein mit der Hochzeit des Amor und der Psyche besitzen. Er nimmt (p. 95) diesen Tryphon für identisch mit dem von Adaeus in einem Epigramm der Anthologie gepriesenen (Anall. II. p. 242. n. 6). Adaeus, der Macedonier, aber wird in die Zeit unmittelbar nach Alexander, etwa Ol. 120 gesetzt, für welche der Gebrauch des runden C und Є erst noch zu erweisen ist. Wollen wir dagegen das Epigramm dem Adaeus von Mitylene beilegen, der ja auch sonst über künstlerische Gegenstände schrieb, so verlieren wir den chronologischen Anhalt gänzlich. Dazu kömmt aber endlich, daß, nach den neuesten Untersuchungen über die Denkmäler aus dem Mythus des Amor und der Psyche (Jahn, Arch. Beitr. S. 121 flgd.), die Composition des Tryphon schwerlich in die ersten alexandrinischen Zeiten fallen kann. — Noch sind Axiochos und Protarchos übrig, die zwar *E* und *Σ* in gewöhnlicher Form haben, aber durch nichts anderes in eine frühere Zeit verwiesen werden können. Endlich Polykrates, dessen Name von Mariette (I, 421) auf einem Stein geringer Arbeit gelesen wurde, neben einer Darstellung des Amor und der Psyche, die dem Appuleius entlehnt scheint.

Nach dieser kurzen Darlegung zeigt sich also kein Hinderniß, die für die Bildhauer aufgestellte Theorie auch auf die Steinschneider anzuwenden. Doch ich will vorsichtig sein wegen der folgenden Erörterung.

Wir finden auf Münzen eine Reihe von Namen, die man mit Recht auf die Münzstempelschneider bezogen hat. Das Verbum, welches die Entscheidung dafür abgiebt, findet sich indessen nur bei zweien derselben ausgeschrieben, aber nicht im Aorist, sondern im Imperfectum ἐποίει. Es sind:

Neuantos, auf Münzen von Kydonia auf Kreta (Mionnet, Suppl. IV. t. IX. n. 2), und

Theodotos, auf Münzen von Klazomenä (Mon. dell' Inst. III. t. 35. n. 25. 26; vgl. Ann. 1841, p. 156 ff. Die zweite ist identisch mit der, auf welcher Abeken Bull. 1846 p. 142 den Namen Solitos zu lesen glaubte.)

Diese Münzen nun können nach dem Urtheile erfahrener Numismatiker durchaus nicht in eine so späte Zeit versetzt werden, wie die Zerstörung Korinths sein würde. Namentlich für die von Klazomenä geben die übereinstimmenden Typen der Könige Pixodaros und Hekatomnos aus der Zeit vor Alexander einen bestimmten chronologischen Anhalt. Es fragt sich nun, ob das Gewicht dieser beiden Stempelschneider groß genug ist, um das ganze, im vorigen aufgestellte System umzustoßen, oder ob wir für die Stempelschneider einen besondern Gebrauch voraussetzen dürfen? Ich denke, wir entscheiden uns für den letztern Ausweg, selbst wenn uns zur Erklärung desselben vorläufig noch schlagende Gründe fehlen. Der Unterschied zwischen einer Statue und einer Münze ist gewiß groß genug, unsre Voraussetzung zu rechtfertigen. Als Vermuthung könnte man aber etwa folgendes zur Erklärung vorschlagen: Der Stempelschneider macht nicht die Münze selbst, sondern das Modell, den Stempel, mit dem die Münzen erst geprägt werden. Seine Arbeit zeigt uns also, streng genommen, nicht das ganze Werk, auf welches es abgesehen ist, sondern ist nur eine, wenn auch noch so wichtige Vorbereitung zu demselben, die aber ihre Wirkung fortwährend behält, so lange und so oft der Stempel zum Prägen verwendet wird. Ich leugne nicht, daß mir selbst diese Erklärung fast etwas zu fein zugespitzt erscheint. Ist sie aber deßhalb gänzlich unhaltbar? Sollte sie es nicht sein, so müßten wir freilich den Künstlern vertieft geschnittener Steine auch vor der Zerstörung Korinths

erlauben, sich des Imperfects zu bedienen. Und dadurch wird meine oben ausgesprochene Vorsicht gerechtfertigt sein.

Von bedeutenden Malern des Alterthums sind uns keine Werke erhalten, am wenigsten mit Namensaufschriften. Aus Herkulanum haben wir nur eine Zeichnung auf Marmor mit dem Namen des Malers Alexandros von Athen, (Pitt. d'Erc. I. 1) und es wird uns nicht überraschen, bei ihm das Imperfect ἔγραφεν zu finden. So bleiben uns allein noch die Vasenmaler übrig, oder, nach der gewöhnlichen Erklärung des Gegensatzes zwischen ποιεῖν und γράφειν, die Fabrikanten und Maler. Ich gestehe, daß ich an diesen Theil meiner Untersuchung mit der Befürchtung gieng, gänzlich zu scheitern. Denn ist es nicht noch heute eine fast allgemeine Annahme, daß noch vor der Zerstörung Korinths die Vasenmalerei so gut wie ganz aufgehört habe? Und die Werke, mit denen ich es hier zu thun habe, scheinen noch dazu fast sämmtlich keineswegs der letzten Entwickelung dieses Kunstzweiges anzugehören. Als ich jedoch das Material einer genauern Durchsicht unterwarf, zeigte sich mir eine Reihe übereinstimmender Thatsachen, die so wenig auf einem Zufall beruhen können, daß sie vielmehr auf unsere Grundansicht von der gesammten Entwickelung der Vasenmalerei einen wesentlichen Einfluß auszuüben geeignet sind.

Die Erörterung mag von dem Punkte beginnen, auf dem sie R. Rochette (p. 103 — 108) verlassen hat. Er führt für den Gebrauch des Imperfectum ἐποίει vier Beispiele an: Andokides, Chelis, Panthaeos, Nikosthenes, denen ich als fünftes noch Doris, oder wie man den Namen aussprechen will, Duris, beifüge. Zu bemerken ist, daß sie sämmtlich auch den Aorist ἐποίησεν angewendet haben. Ein vollständiges Verzeichniß ihrer Werke ist hier überflüssig: zwei bis drei Beispiele von einem jeden genügen.

Von Andokides wird im Bullettino des arch. Instituts (1845. p. 243.) eine Vase beschrieben, die sich durch zwei Besonderheiten auszeichnet. Sie hat auf der einen Seite schwarze Figuren auf rothem Grunde, auf der andern rothe Figuren auf schwarzem

Grunde. Ferner ist auf beiden Henkeln die Ordnungsnummer mit deutlichen römischen Ziffern: XXXIV eingeritzt. Ich füge hinzu, daß auch sonst von dem nemlichen Künstler sich Vasen mit schwarzen Figuren, andere mit rothen finden (z. B. Mus. étr. du pr. de Canino n. 24. 1181. 1381). Dasselbe gilt von Panthaeos, von dem es genügt, zwei Hydrien mit schwarzen (de Witte, cat. Beugnot n. 37; cat. Durand n. 91) und drei Schaalen mit rothen Figuren (ib. n. 117. Canino, mus. étr. 1303. 1513) anzuführen. Auf Vasen des Nikosthenes sind die schwarzen Figuren gewöhnlicher, doch finden sich auch rothe (cat. Beugnot. n. 12 und vielleicht n. 57, vgl. cat. Durand n. 418). Wichtiger aber ist die Vereinigung beider Farben auf einer und derselben Vase aus seiner Fabrik mit Malereien des Epiktetos (vasi Feoli n. 58). Unter den Vasen des Chelis wird von R. Rochette (p. 104, n. 4) eine angeführt, auf welcher ebenfalls beide Farben zugleich angewendet sind. Von Duris kenne ich bis jetzt nur rothe Figuren. Aber eine derselben, und gerade die, welche ἐποίει hat (Gerhard: Vasen und Trinkschalen des Berl. M. Tf. XIII) zeigt uns eine Pallas in offenbar archaisirendem Style, wie er sonst nur auf Vasen mit schwarzen Figuren vorkömmt, während ein anderes Gefäß desselben Künstlers in dem gewöhnlichen entwickelteren Styl von Vulci gezeichnet ist (Gerhard: auserl. Vas. III. t. 234). Alle diese Künstler oder Fabrikanten haben also das eine mit einander gemein, daß sie nicht in einem originalen Styl arbeiteten, wie er sich nach und nach zu ihrer Zeit gebildet und festgesetzt hatte, sondern daß sie die verschiedenen Stylarten nachahmten, die in verschiedenen Zeiten vor ihnen gebräuchlich gewesen waren.

Von dem Imperfectum ἔγραφε kennen wir nach R. Rochette ebenfalls nur fünf Beispiele. Zwei davon, Assteas und Python (Millingen peint. de vases, t. 46; anc. ined. mon. I. t. 27. Nouv. Ann. de l'Inst. I. pl. 10) gehören nach Großgriechenland und zeigen den entwickeltsten und jüngsten Styl der Vasenmalerei. Dabei ist aber zu bemerken, daß wir auf einem Gefäß vulcentischer Herkunft den Namen des Python ebenfalls finden (*ΠVΘON ΕΠΟΙ-ΕSEN*), und zwar verbunden mit Epiktetos, *ΕΠΙΚΤΕΤΟS*

ΕΓΡΑΦSΕΝ, den wir bereits in der Gesellschaft des Nikosthenes kennen gelernt haben (Micali ant. mon. t. 90). — Der dritte, Aristophanes, ist uns aus einer einzigen Vulcenter Schaale mit der Darstellung einer Gigantomachie bekannt (Gerhard: Vasen und Trinkschaalen t. II. III.). Ueber sie ist zweierlei zu bemerken: in Hinsicht auf Paläographie ist es befremdlich, regelmäßig ε für η zu finden, während doch ω für das lange ο angewendet wird, was den Gesetzen der guten Zeit entgegen ist; in Hinsicht auf den Styl aber unterscheidet sich diese Vase wesentlich von den gewöhnlichen Vulcentischen und schließt sich vielmehr den großgriechischen an, sowohl in der Zeichnung, namentlich der Gewänder (z. B. des Polybotes), als in der ganzen Erfindung der Figuren, ihren Stellungen, ihrem Ausdruck. — Von Pheidipos besitzen wir, so viel ich weiß, nur eine einzige Vase (Canino, mus. étr. n. 558), die ich nicht einmal nach der Zeichnung kenne. Aber sie stammt aus der Fabrik des Hischylos, der sonst auch den Epiktet beschäftigte (Mus. étr. n. 1115); und Epiktet arbeitete wiederum auch für Nikosthenes, so daß also Pheidipos mit diesem in eine Zeit rückt. — Endlich wird Euthymides von R. Rochette wegen einer Vase von Adria angeführt. Die Kenntniß derselben verdanken wir Lanzi (Giorn. ital. lett. Padova 1808. Vol. XX. p. 180). Doch ist der Name schlecht gelesen und erst durch eine wahrscheinliche Vermuthung O. Müllers hergestellt (cf. Bull. dell' Inst. 1832. p. 104; 1834. p. 139). Der Verdacht lag daher nahe, daß auch ἔγραφε ungenau copirt sei anstatt ἔγρασφε oder ἔγραφσε; wie sich der Name in der That auf Vulcentischen Vasen desselben Künstlers findet (Gerhard auserl. Vas. III. t. 188; de Witte cat. de vases n. 146). Während dieser Zweifel erhielt ich von Dr. L. Schmidt eine Vase zugeschickt, die er als nolanisch in Neapel für das Bonner Museum angekauft hatte. Sie ist in einem guten, strengen Styl gezeichnet, fast sorgfältiger als die bei Gerhard publicirte; und bei genauerer Untersuchung fand sich unter der modernen Restauration hinlänglich deutlich die Inschrift: *ΕVΘVΜΙΔΕS ΕΓ∇ΑΦΕ*. Das Imperfectum steht also fest und verlangt seine Erklärung. Allein — ich bekenne es offen — für jetzt mangeln uns die positiven

Beweise, Euthymides den bisher besprochenen Künstlern beizugesellen. Dieser Mangel von Beweisen beweist indessen noch nicht das Gegentheil; vielmehr wo einem zweifelhaften Beispiele neun gesicherte gegenüberstehen, werden wir diesen Mangel lieber einem Zufall zuschreiben, der durch einen andern Zufall, die Entdeckung eines neuen Monuments, aufgehoben werden kann. Für die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit ließen sich allerdings schon jetzt einige entferntere Gründe beibringen. Indessen will ich vorläufig einmal einzig an den Glauben meiner Leser appelliren.

So ist denn durch das Vorhergehende eine wichtige Thatsache festgestellt: Daß nehmlich das Imperfectum sich nur von denjenigen unter den Fabrikanten und Malern der Vasen angewendet findet, die in dem entwickeltsten oder in einem nachgeahmten Style arbeiteten. Für die letztern folgt daraus, daß der Styl kein Kriterium abgeben kann, um ihre Zeit aus der Stylentwicklung zu bestimmen, den Satz ausgenommen, daß, wer nachahmt, später leben muß als der, welcher nachgeahmt wird. Der Gebrauch des Imperfectum führt uns nun aber darauf hin, die Schaar der Nachahmer etwa gleichzeitig zu setzen mit denen, die im entwickeltsten Styl arbeiteten, nach der gemeinen Annahme, in der letzten Epoche der Vasenmalerei. Das Beispiel des Python mag zur Bestärkung dieser Folgerung angeführt werden. Bis wie weit erstreckt sich aber diese letzte Epoche? In der Verzweiflung über den Mangel chronologischer Haltpunkte hat man sich unter den Schutz des S. C. de bacchanalibus geflüchtet. Ich sage: in der Verzweiflung; denn bei kaltem Blute vermag ich nicht einzusehen, was denn dieses S. C. mit der Vasenmalerei überhaupt nur zu thun habe. Wenden wir dagegen auf diese an, was uns die Bildhauer über den Gebrauch des Imperfectum gelehrt haben, so werden wir zu dem Schluße geführt, daß zur Zeit der Zerstörung Korinths die Vasenmalerei noch nicht untergegangen war, und zwar auch in Etrurien nicht. Denn für Großgriechenland ist der Beweis bereits durch andere Thatsachen geliefert: so z. B. fand man in einem Grabe von Ruvo neben einer Fülle von Vasen eine Grabschrift aus dem Jahre 67 a. C. (Ann. dell' Inst. 1848, p. 150 sqq.).

Dies sind die einfachsten logischen Folgerungen aus den gewonnenen Thatsachen. Sind sie aber begründet, so dürfen wir bei diesen Folgerungen nicht stehen bleiben, sondern müssen die ganze Lehre von der Chronologie der Vasen auf dieser Grundlage neu aufbauen. Ich breche jedoch für jetzt hier ab und erwarte zunächst über die neue Grundlage selbst den Richterspruch der „Vasologen.“

H. Brunn.